QUINTO CURSO DE VERANO **EN LÍNEA**
PARA PROFESORES DE LENGUAJE
Y DIRECTORES DE TEATRO ESCOLAR



Del corral de comedias a la sala de clases:

INTERPRETAR POESÍA Y TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Del corral de comedias a la sala de clases: recitar e interpretar el teatro del Siglo de Oro

Cuarto curso de verano para profesores de Lenguaje y directores de teatro escolar

---

ÍNDICE

Taller de métrica y versificación (pp. 1-13)

Hacer y decir en verso 1
Elementos constitutivos del verso: cómputo silábico (metro), rima, pausa, estrofa y acento (ritmo acentual) 2
Una estrofa para cada momento: Polimetría (heterostrofía) en el teatro barroco 10

La *Comedia Nueva* (pp. 14-20)

Mezcla de lo trágico y lo cómico 15
Unidades dramáticas 15
División del drama 16
Lenguaje y versificación 16
Decoro y verosimilitud 17
Temática 18
Personajes 18

Del Texto a la Representación (pp. 21-34)

El espectáculo global: la fiesta teatral y el público 21
Espacios de representación: el corral de comedias 24
El escenario del corral 27
La puesta en escena 29
Didascalias 29
Tipos de espacios 30
Ticoscopía y decorado verbal 31

Glosario (pp. 45-53)

Del corral de comedias a la sala de clases: recitar e interpretar el teatro del Siglo de Oro

Cuarto curso de verano para profesores de Lenguaje y directores de teatro escolar

Taller de métrica y versificación



Recuerda: antes de comenzar a recitar es aconsejable realizar ejercicios y dinámicas en los que los participantes en el taller relajen los músculos, hagan vibrar las cuerdas vocales y ejerciten todos los puntos de articulación, con vocalización clara, precisa y pausada. Siempre es bueno contar con agua para mantener las cuerdas vocales hidratadas. Aplique lo aprendido en las clases de técnica vocal.

Hacer y *decir* en verso

Una de las grandes novedades y rasgos definitorios de la comedia española y muchos de los géneros menores del Siglo de Oro es el *polimetrismo*: el teatro se dice en verso, en diferentes tipos de verso y estrofas que se combinan a lo largo de la comedia. De ahí que sea fundamental para comenzar a preparar cualquier escena del teatro áureo, o de cualquier otra obra de teatro en verso, conocer los rudimentos de métrica, su significado y algunas claves para su correcta declamación con anterioridad al trabajo del montaje teatral.

Son varias las razones que llevaron a esta convención: entre otras, lo que ocurre en las tablas ha de entenderse como artificio, como literatura, con lo que el verso establece *de facto* una separación entre ficción (verso) y realidad (prosa); al tiempo, genera un ritmo poético muy característico que permitía una recepción muy particular por parte del espectador que estaba acostumbrado a ir al teatro, y una memorización ágil para los actores. Además, el verso se relaciona con las canciones y la música y el baile, que son parte indispensable de la representación en el Barroco y que aparecen con frecuencia en buena parte de las obras dramáticas.[1]

[1] Excepcionalmente se recurre a la prosa en muchas de las comedias del Siglo de Oro, generalmente en la lectura de cartas o billetes que intercambian los personajes a lo largo de la representación. Estos obligan a suspender por unos momentos la declamación en verso y generan un efecto de

Habida cuenta de esta característica, será esencial para lograr una lectura dramatizada adecuada de las obras del Siglo de Oro conocer los fenómenos que afectan a la poesía y al verso clásico, y comprender el funcionamiento de la polimetría en los textos manejados. Les recomendamos comenzar a practicar con la selección de poesías y escenas del material del curso, que han sido escogidas no solo por la importancia de las obras a las que pertenecen y sus autores y el lugar que ocupan en el desarrollo de la acción (en el caso de las escenas), sino también por sus peculiares características rítmicas y estróficas.

Lo que siguen son solo unas formulaciones teóricas de los problemas y retos que plantea el recitado del verso, no es en ningún caso un manual ni una reglamentación estricta de cómo debe decirse el verso; dependerá, claro está, de las peculiaridades del propio texto, las decisiones directivas y actorales, el tipo de personaje y el momento de la acción en que se insertan. Sirven, en cualquier caso, como patrón de trabajo para comenzar la preparación de cualquier texto dramático en verso, que después podrá flexibilizarse según los propios intereses.

I. Elementos constitutivos del verso clásico: cómputo silábico (metro), rima, pausa, estrofa y acento (ritmo acentual)

El verso regular (el de la poesía tradicional antes de la introducción del versolibrismo en la tradición poética hispánica) se compone de los siguientes elementos: la medida de los versos, la rima, la pausa, la estrofa y el ritmo poético.

Salvo excepcionales casos, las estrofas que constituyen el texto dramático de las obras teatrales áureas son **isosilábicas o isométricas**, esto es, que están formadas por versos de la misma medida. En la lectura, esto afectará a una peculiar cadencia configurando periodos rítmicos muy similares que han de notarse en la declamación. Lo contrario sería romper el ritmo estrófico en favor de una recitación cercana a la lengua natural, perdiendo así el texto buena parte de su riqueza fónica.

La medida de los versos deriva del cómputo de las sílabas que tiene cada uno, que pasarán a denominarse según el número de sílabas (*hexasílabos*, *heptasílabos*, *octosílabos* y *endecasílabos*, según tengan seis, siete, ocho u once sílabas respectivamente serán los más usados por los dramaturgos áureos). El metro será el elemento de configuración básico de la poesía regular de todas las lenguas románicas, además del de otras tradiciones.

El metro más frecuente en todo el teatro barroco es el octosílabo para los de arte menor (los llamados versos cortos, de ocho sílabas o menos), quedando el endecasílabo como el verso propio de arte mayor (los versos largos, de nueve sílabas o más).

percepción en el receptor habituado, indicador de que el texto no pertenece al ámbito del *decir*, sino del *leer*.

D. MANUEL. Detenerle con alguna
industria, mas si con ella
no puedo será forzoso
el valerme de la fuerza
(*La dama duende*, vv. 121-124)

De/te/ner/le/con/al/gu/na//
1/ 2/ 3/ 4/ 5 / 6 / 7 / 8// (ocho sílabas>octosílabo)
in/dus/tria/mas/si/con/e/lla// (ocho sílabas>octosílabo)
no/pue/do/se/rá/for/zo/so// (ocho sílabas>octosílabo)
el/va/ler/me/de/la/fuer/za// (ocho sílabas>octosílabo)

COSME. cuando en un libro leo de mil fuentes,
que vuelven varias cosas sus corrientes,
(*La dama duende*, vv. 722-723)

que/vuel/ven/va/rias/co/sas/sus/co/rrien/tes//
1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11// (endecasílabo)

El isosilabismo debe mantenerse y notarse durante el recitado: el hecho de que todos los periodos duren lo mismo —si se recitaran siempre a la misma velocidad— genera un ritmo poético que es el que va sosteniendo el argumento. Ciertamente el ritmo fonético (la duración de la dicción de cada sílaba) no es exactamente idéntico en todas las sílabas en la lengua hablada, pero sí muy cercano en su duración, lo que genera un ritmo métrico uniforme. De ahí que un primer ejercicio recomendado antes de abordar la interpretación de cualquier escena de teatro en verso es hacer repeticiones de silabeo de los versos, primero marcando mucho cada una de las sílabas, llevando un ritmo más o menos constante, y variando después la velocidad de este ritmo. En este punto es bueno trabajar con cada verso de forma independiente, sin atender ni al contexto versal ni a lo que significan. Practique, antes de comenzar con las escenas, con algunas de las poesías que hemos seleccionado, cambiando después de cada ejercicio de tipo de metro. Ayuda, en el comienzo, marcar cada sílaba (o cada dos, prescindiendo en un primer momento de la distribución acentual) con palmadas, pasos, golpes en la mesa o cualquier marca de ritmo que ayude a su interiorización.

Las réplicas en las intervenciones dramáticas cuando comparten un mismo verso (un verso, dos o más personajes)

En el teatro clásico, varios personajes pueden compartir un mismo verso métrico. En general, en todas las ediciones actuales de teatro en verso este fenómeno se encuentra marcado tipográficamente (por eso el principio de algunas intervenciones aparece desplazado en la caja de texto). Para la declamación, si queremos mantener el ritmo versal y estrófico, la recitación de estas dos

intervenciones han de hacerse de manera continuada, sin romper con pausa el verso en el centro, con lo que, por lo general, no dejaremos una pausa al término del *pie* del primer personaje, lo que encadena la conversación y la vuelve enormemente ágil al oído del espectador. Para la interpretación, si optamos por el mantenimiento del verso, hay que estar muy atentos a las entradas y, también, al ritmo en cuanto a la velocidad que imponga el primer recitante.

CRESPO: ¿Qué ha sucedido aquí?

JUAN:	¿Qué ha sido esto?	quéha/si/does/to/	4 sílabas +
CHISPA:	Que la espada ha sacado	que/laes/pa/daha/sa/ca/do	7 sílabas = 11 sílabas
	[**** Las dos intervenciones forman un único verso endecasílabo ****]		

el capitán aquí para un soldado,
y esa escalera arriba

	sube tras él.	su/be/tras/él/	4 sílabas +
CRESPO:	¿Hay suerte más esquiva?	¿hay/suer/te/más/es/qui/va?	7 sílabas = 11 sílabas
	[**** Las dos intervenciones forman un único verso endecasílabo ****]		

CHISPA:	Subid todos tras él.	su/bid/to/dos/tras/él	6 sílabas +
JUAN:	Acción fue vana	ac/ción/fue/va/na	5 sílabas = 11 sílabas
	[**** Las dos intervenciones forman un único verso endecasílabo ****]		

esconder a mi prima y a mi hermana.

(*El alcalde de Zalamea*, vv. 674-689)

TELLO ¡Tu padre! Haz que lees, y yo
haré que latín te enseño.

	Dominus…	Do / mi / nus / (3 sílabas) +	
INÉS	*Dominus…*	Do / mi / nus / (3 sílabas) +	
TELLO	Diga…	Di / ga // (2 sílabas) = 8 sílabas	
	[**** Las tres intervenciones forman un único verso octosílabo ****]		

INÉS	¿Cómo más?	¿Có / mo / más?	(3 sílabas) +
TELLO	*Dominus meus.*	Do / mi / nus / me / us //	(5 sílabas) = 8 sílabas
	[**** Las dos intervenciones forman un único verso octosílabo ****]		

INÉS	*Dominus meus.*	Do / mi / nus / me / us /	(5 sílabas) +
TELLO	Ansí,	An / sí //	(2+1 sílabas) = 8 sílabas
	[**** Las dos intervenciones forman un único verso octosílabo ****]		

poco a poco irá leyendo.

(*El caballero de Olmedo*, vv. 1516-1521)

Pueden generarse dinámicas muy atractivas para practicar las correctas entradas de las intervenciones y el mantenimiento del ritmo versal entre varias

voces. Algunas escenas en el teatro barroco se construyen precisamente en base a este fenómeno, haciendo que un personaje complete o interrumpa de forma continua el verso iniciado con su interlocutor. Son diálogos, en cuanto al metro, llamados *hemisticomíticos* (cada personaje dice la mitad de un verso), y son muy útiles para comenzar a practicar la cadencia rítmica entre varios actores. Una escena muy adecuada para este cometido es esta tomada de *El pintor de su deshonra*, de Calderón de la Barca, recogida en las escenas seleccionadas:

D. ÁLVARO. En fin, ¿sientes…
SERAFINA. No lo niego.

D. ÁVARO. … ser ajena?
SERAFINA. ¿Quién lo duda?

D. ÁLVARO. Luego…
SERAFINA. No hagas consecuencias

D. ÁLVARO. … podré desde hoy…
SERAFINA. No arguyas.

D. ÁLVARO. … fiado en tu llanto…
SERAFINA. ¿En qué llanto?

D. ÁLVARO. … esperar…
SERAFINA. Será locura.

D. ÁVARO. … que algún día…
SERAFINA. No es posible

D. ÁLVARO. … se enmiende…
SERAFINA. No ha de ser nunca.

D. ÁLVARO. … mi desdicha…
SERAFINA. Soy quien soy.

D. ÁLVARO. … restituyendo…
SERAFINA. ¡Qué injuria!

D. ÁLVARO. … mi perdido bien…
SERAFINA. ¡Qué engaño!

D. ÁLVARO. … a mis brazos?
SERAFINA. ¿Tal pronuncias?

D. ÁLVARO. Sí; y a ese efecto…
SERAFINA. ¡Qué pena!

D. ÁVARO. … tras ti…
SERAFINA. Tu peligro buscas.

D. ÁLVARO. … tengo de ir…
SERAFINA. Mi muerte intentas.
D. ÁLVARO. … a España.
SERAFINA. Mucho aventuras.

D. ÁLVARO. … donde…
SERAFINA. ¡Me hallarás ajena!

D. ÁLVARO. … serás mía.
SERAFINA. ¿Yo ser tuya?

Hacer bien una réplica para no perder el ritmo estrófico y mantener la tensión y agilidad de la escena es fundamental en todo el teatro en verso. Puede complicarse cuando estas réplicas en un solo verso ya no siguen un patrón tan claro como en el ejemplo anterior.

Fenómenos métricos que afectan a la medida del verso y al recitado

Hemos de tener en cuenta ciertos fenómenos métricos que intervienen en este cómputo silábico:

- Versos de terminación *oxítona* (aguda):

Los versos que terminan en palabra aguda suman una sílaba más en el cómputo silábico:

INÉS.	O es venganza o es vitoria	Oes/ven/gan/za/oes/vi/to/ria//	8
	de Amor en mi **condición**:	deA/mor/en/mi/con/di/**ción**//	7+1
	parece que el **corazón**	pa/re/ce/queel/co/ra/**zón**//	7+1
	se me abrasa en su memoria.	se/mea/bra/saen/su/me/mo/ria//	8

(*El caballero de Olmedo*, vv. 723-726)

Este fenómeno también afecta a la declamación. Teniendo en cuenta que la pronunciación natural del español es la *paroxítona* (llana), todos los versos deben terminar con un pie acentual binario (tónico + átono, que se denomina *trocaico*: óo). Cuando un verso termina en una palabra aguda, añadimos esa última sílaba átona que, aunque no se pronuncie, debe tener igualmente su espacio.[2] A efectos prácticos, los versos agudos por lo general en la recitación precisan de una pausa tras el acento agudo (pausa que se corresponde con la sílaba átona inexistente). Son versos más contundentes en su sonoridad, y así deben sonar.[3]

- *Sinalefa*: Fenómeno métrico que se da entre palabras consecutivas cuando la primera de ellas termina en vocal y la siguiente comienza por vocal, pronunciando estas sílabas como una sola a efectos métricos y fonéticos.

LOPE.	¿No sabéis qué he reparado?	no/sa/béis/**quéhe**/re/pa/ra/do//
	Que ayer la cólera vuestra	**quea**/yer/la/có/le/ra/vues/tra//
	os debió de enajenar	os/de/bió/**dee**/na/je/nar//(+1)

(*El alcalde de Zalamea*, vv. 1113-1115)

2 Aunque los investigadores que han tratado de precisar este fenómeno no han llegado a conclusiones contundentes, sí que parece haber una tendencia en la declamación natural a alargar las sílabas oxítonas y recortar la duración de las dos sílabas últimas de las palabras proparoxítonas (Antonio Quilis). Recordemos, en cualquier caso, que ritmo fonético y ritmo métrico no tienen una identificación exacta.

3 Los versos o hemistiquios de terminación proparoxítona restarían una sílaba (la sílaba que no se tiene en cuenta a efectos métricos ni de rima es la penúltima). En el teatro barroco es muy infrecuente este tipo de terminación versal.

En realidad, la realización de la sinalefa en el recitado no supone una complicación: se da ya en la lengua natural cuando hablamos, y se pronunciarán correctamente solo con una dicción clara y continua.[4]

Pero sí que en la declamación de textos poéticos y concretamente en los teatrales debemos tener en cuenta un par de aspectos sobre la sinalefa:

PRIMERO. La puntuación no impide la sinalefa (es lo que se denomina *sinalefa métrica*). En la recitación, hemos de esforzarnos por marcar estas uniones de sílabas como una sola, independientemente de las pausas ortográficas marcadas en el texto, para así no perder la cadencia rítmica del verso basada en el isosilabismo. Es cierto que en ocasiones, para favorecer una interpretación, podemos prescindir de esta "regla"; pero en general tenemos que pensar que los versos no se han pensado para realizar ningún tipo de pausa en medio de él. Un buen actor no encontraría dificultad para hacer entendible el texto desde el punto de vista sintáctico sin perder el ritmo versal.

COSME. ¿Para qué nos recibiste
en ella? Un instante breve — en/e/**llaun**/ins/tan/te/bre/ve//

(*La dama duende*, vv. 925-926)

SEGUNDO. También se produce sinalefa entre las intervenciones de diferentes personajes. A la hora de la recitación, este fenómeno implica cierta dificultad: el personaje que da la réplica ha de pronunciar su primera sílaba a continuación de la última del anterior, tratando de fundirse con esta.

NUÑO. Sí, haré. Aunque no he de sentarme
con él a la mesa.
MENDO. Es propio — con/él/a/la/me/**saes**/pro/pio//

(*El alcalde de Zalamea*, vv. 344-345)

- *Diéresis*: Separación, a efectos métricos, de las vocales que forman un diptongo, que pasa a pronunciarse como dos sílabas diferenciadas. Suele indicarse en los textos del Siglo de Oro con el signo de *diéresis* (¨).

[4] En algunos versos, en ocasiones, es necesario no hacer esta sinalefa (lo que se conoce como dialefa): la pronunciación en dos sílabas diferenciadas de las vocales finales e iniciales en dos palabras consecutivas. En ocasiones, por cuestiones de ritmo acentual, énfasis o por simple cómputo silábico, no se produce la sinalefa, con lo que en la recitación debería marcarse en estos casos dos sílabas diferentes. Es un caso infrecuente en los textos propuestos.

ÁLVARO. ¿Qué hay, sargento? ¿Has ya visto — quehay/sar/gen/**to/has**/ya/vis/to
a la tal labradora?
SARGENTO. ¡Vive Cristo!

(*El alcalde de Zalamea*, vv. 577-578)

RENGO. ¡Calla!
COLOCOLO. Mal me pers**üa**des. ca/lla/mal/me/per/**su**/**a**/des//
(*La araucana: auto sacramental*, v. 346)

- *Sinéresis*: Fenómeno contrario a la diéresis: fusión, a efectos métricos, de las vocales que forman un hiato, que pasa a pronunciarse como una sola sílaba.

REBOLLEDO. [...] Vamos, que se va
la bandera.
CHISPA. Y yo veo ahora la/ban/de/ray/yo/**veo**/**aho**/ra//
porque en el mundo he cantado...
(*El alcalde de Zalamea*, vv. 1501-1503)

La pausa y el encabalgamiento

El verso es una unidad rítmica independiente de las unidades gramaticales. Esto significa que cada metro está delimitada por dos pausas o silencios: al comienzo y al final, que son imprescindibles para concebir el verso como tal. Las pausas fijas del poema son las *pausas versales* (al final de cada verso) y *estróficas* (al final de cada estrofa). También existe una *pausa medial* en los versos largos separados por cesura, poco frecuente en los textos teatrales áureos, que no suele recurrir a metros mayores del endecasílabo.

Un fenómeno que debemos tener en cuenta a la hora de la lectura del verso clásico, su ritmo y para comprender el funcionamiento de los diálogos en él es la presencia del **encabalgamiento**, fenómeno métrico que tiene lugar entre dos o más versos cuando la estructura métrica (versal) no coincide con la estructura sintáctica, gramatical o semántica; esto es, cuando a cada verso no le corresponde una unidad de sentido. En nuestra recitación, abogamos por mantener en todos los casos una pausa a fin de verso; según el sentido de la oración (si termina o continúa en el siguiente verso), tendremos que dejar mantenido el tono o realizar la cadencia o ascendencia correspondiente a fin de frase o periodo. Entre los actores y directores de teatro clásico, los hay quienes abogan por la declamación natural (esto es, encabalgando y supeditando el verso al contenido gramatical, a la frase) y quienes abogan por la declamación versal (esto es, manteniendo en lo posible la autonomía del verso). En realidad, en una buena dicción, ante la presencia de encabalgamiento podremos disminuir la pausa versal, pero nunca suprimirla, produciendo en compensación un *tonema* de suspensión (el que hacemos en la pronunciación de una frase que acaba en puntos suspensivos) al final del verso encabalgante, cuyo sentido no está completo. Para acostumbrarse a decir el verso siempre con esta pausa versal es útil en un principio realizar ejercicios muy mecánicos con dinámicas que obliguen al detenimiento después de cada verso (interrumpiendo un compañero con algún sonido, palmada o creando una rima en eco).

La rima

La rima (identidad acústica entre dos o más versos) será otro de los elementos constitutivos del verso en el teatro clásico. Diferenciamos dos tipos de rima, consonante y asonante.

- La *rima consonante*, o rima perfecta, se da entre palabras que comparten todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada. Esto, en la recitación, genera un ritmo muy marcado, que facilitará la cadencia de la pausa versal (la pausa al final de cada verso). Exceptuando las rimas del *romance* y sus derivados (romancillo y coplas o canciones), son consonantes por lo general el resto de rimas de las estrofas del teatro áureo.

- La *rima asonante*, o rima imperfecta, se da entre palabras que comparten solo los sonidos vocálicos a partir de la última vocal acentuada. Esta rima se da en grupos estróficos que tienen versos sueltos (los versos que no riman con ningún otro en una composición estrófica, como los versos impares del romance). Este tipo de rima, unida a la alternancia con versos sueltos, posibilita una recitación más ágil, con unos finales de verso menos contundentes.

El ritmo acentual

En cuanto al **ritmo poético,** a pesar de que es un concepto muy complejo y que debería tener en cuenta otros factores constituyentes, consideraremos el basado en el **ritmo acentual**, la especial disposición de los acentos en el verso; lo único que debemos tener en cuenta es la necesidad de articular correctamente los acentos en cada verso, como en la lengua natural, lo que dotará del ritmo adecuado a la estrofa. En el apartado de selección de textos poéticos encontrará algunos poemas basados en este ritmo acentual o en los que este ritmo se marca de manera muy contundente, o que le ayudará a comprender el concepto. Sin entrar en la dificultad de precisión de los posibles pies acentuales y su significado, durante el taller realizaremos algunos acercamientos a poemas concretos para practicar correctamente la acentuación versal.

Para una correcta declamación que atienda al ritmo, deberíamos también prestar atención al ritmo que producen determinadas figuras retóricas, fundamentalmente las de repetición (paralelismos, anáforas, aliteraciones, concatenaciones…).

Nota: Para la correcta declamación del endecasílabo

Aunque el estudio del ritmo acentual de una obra puede ser tedioso y, a menudo, poco satisfactorio en cuanto a su aplicación para esta metodología, hemos comprobado que es fundamental para una correcta declamación del

endecasílabo, verso que, no como el octosílabo, se resiste a una recitación natural por parte de los participantes. En estos, sobre todo en estrofas isosilábicas y cerradas (soneto, octavas reales, no de la misma forma en la silva o la lira) es fundamental identificar el primer acento constitutivo del verso, y marcar su tonicidad. De forma natural (así ocurre en el tonema de cualquier oración en la lengua hablada), alcanzaremos el tono en esta sílaba, donde comenzará el periodo rítmico. Lo anterior (sea una, dos o tres sílabas, la *anacrusis*) será una preparación gradatoria *in crescendo*, generalmente no solo tonal sino de intensidad. De ahí que en los ensayos de recitación de los endecasílabos aconsejemos trabajar con cada verso por separado, identificando este primer acento y automatizando la recitación marcando mucho sus acentos constitutivos. Pensar como objetivo en este primer acento del verso ayuda a comprender este metro. No es casual que los endecasílabos *a maiore* tomaran su nombre a partir de este primer acento con denominaciones que informan de su carácter (enfático, heroico, melódico). La contraposición entre los inicios de los tercetos en los conocidos poemas de Garcilaso ("En tanto que de rosa y azucena") y Góngora ("Mientras por competir con tu cabello"), el segundo con inicio en tiempo fuerte, resulta un buen ejemplo para su aprendizaje.

II. Una estrofa para cada momento: Polimetría (heterostrofía) en el teatro barroco

Uno de los aspectos más interesantes del teatro clásico español del Siglo de Oro es que la medida del verso y su reparto estrófico se adapta al contenido, a los diferentes temas y al ritmo del argumento. Hay una correspondencia entre el tipo de estrofa y lo que se está contando, la gravedad de la escena o el carácter de los personajes. Aunque no hay siempre una correspondencia exacta, estas son las recomendaciones de Lope de Vega para los diferentes pasajes según aparecen en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (versos 305-312).

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;
las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas.

De lo que resulta la correspondencia siguiente:

Estrofas	Asunto
▪ *Soneto*	▪ Monólogos
▪ *Romances* ▪ *Octavas*	▪ Relaciones
▪ *Tercetos*	▪ Asuntos graves
▪ *Redondillas*	▪ Asuntos de amor
▪ *Décimas*	▪ Quejas

Así, veremos que, por ejemplo, el endecasílabo está reservado para los asuntos graves que se tratan (revise la escena contenida de *El caballero de Olmedo* en tercetos encadenados), así como las décimas (revise los monólogos de *La vida es sueño*). El romance va bien para el diálogo, y la aparición de una estrofa anisosilábica, como la silva de pareados, muy común en el teatro de Calderón, también viene en consonancia con el argumento.

Cada cambio de estrofa debe notarse en la declamación, por eso es importante anotar estos cambios en el texto a partir de los esquemas métricos de cada obra (en nuestra selección los marcamos con una etiqueta al inicio de cada una): el uso de una nueva estrofa impone un nuevo ritmo, generalmente también un nuevo tema, y esto debe quedar patente en nuestra recitación, con cambios no solo rítmicos, sino también tonales.

El verso octosílabo: el romance, la redondilla, la quintilla, la décima

El verso octosílabo es el más común en todo el teatro clásico. Muchas veces aparece formando largas estrofas de un número largo de versos, con rima asonante en los versos pares y sin rima los impares. Esta estrofa es el *romance*: es una estrofa muy ágil, muy hábil para relatar historias y que con una rima tan liviana puede permitir muchas variaciones de ritmo en el recitado. La versión menor, hexasílaba, es el *romancillo*. La concatenación de octosílabos o hexasílabos y la rima cada dos versos le da una tonada muy particular.

- La *décima*: Estrofa de diez versos octosílabos, de rima consonante con la distribución *abbaaccddc* (décima espinela, la generalizada en el Barroco). Es la estrofa destinada a las quejas, generalmente en soliloquios o monólogos, aunque también aparece frecuentemente en diálogos de carácter intenso. Tiene carácter

grave y contenido profundo. Exige una recitación pausada, más intensa, para el parlamento largo.

- Las *redondillas*: Estrofa de cuatro versos octosílabos, de rima consonante y abrazada (*abba*). Aparece fundamentalmente en los diálogos, con lo que tiene un ritmo ágil y dinámico. La concatenación de redondillas no exige siempre una pausa estrófica: se van declamando como una sola estrofa hasta el final de las réplicas que traten un mismo asunto. El carácter envolvente de la rima hace que genere un efecto muy particular cuando la estrofa se reparte entre dos personajes, dos a dos versos: el segundo personaje replica las terminaciones de rima del primero en orden inverso, generando diálogos especulares.

INÉS. Y todos dicen, Leonor,
que nace de las estrellas
LEONOR. ¿De manera que, sin ellas
no habría en el mundo amor?

(*El caballero de Olmedo*, vv. 215-218)

- Las *quintillas*: Estrofa de cinco versos octosílabos por lo general, de rima consonante y con diferente distribución de la rima. Utilizada en los mismos casos que la redondilla.

- El *romance*: Estrofa de un indeterminado número de versos octosílabos, de rima asonante en los versos pares, dejando sueltos los versos impares (8- 8*a* 8- 8*a*). Es la estrofa propia de la tradición oral, muy apropiada para el género narrativo, de ahí que en el teatro se utilice frecuentemente para las relaciones de hechos: permiten indagar en la prehistoria de los personajes, explicar alguna acción que ocurrió fuera de escena e informar a otros personajes de acciones pasadas. La rima asonante y la alternancia de versos sueltos posibilitan un ritmo más ágil: por lo general, podremos acelerar el ritmo en la recitación cuando encontremos un romance, y la pausa versal de los versos sueltos suele ser más breve. Suelen agruparse en unidades de sentido de cuatro versos (cuarteta de romance), con lo que se impone una pausa (casi) estrófica cada cuatro versos en los romances así distribuidos. El romance hexasílabo o de menor número de sílabas se denomina *romancillo*.

El verso endecasílabo: soneto, octavas reales y silva

El verso de arte mayor utilizado en las obras dramáticas del Siglo de Oro es el endecasílabo, el propio de la tradición italianizante que comienza en el siglo XVI y que se incorpora a la literatura española a través del *soneto*. Es un verso más largo, pausado, de carácter solemne y grave. Su uso en las comedias normalmente

también está en relación con temas serios, lo que exige la mayoría de las veces también un cambio de tono. Es propio de personajes altos, nobles.

- El *soneto*: Estrofa de catorce versos endecasílabos de rima consonante, repartidos en dos cuartetos de rima abrazada (*ABBA ABBA*) y dos tercetos (pueden ser encadenados: *CDC DCD*; o alternar con una tercera rima). Como decía Lope de Vega, el soneto está bien *para los que aguardan*. Es una estrofa sintética y argumentativa, generalmente de ideas condensadas; es por lo que en muchas ocasiones se utiliza en textos leídos, artificiosos o escritos (no para el diálogo natural). Precisa de una declamación afectada, diferenciando las estrofas que lo conforman y distanciada del resto del diálogo.

- La *octava real*: Estrofa de ocho versos endecasílabos, de rima consonante con la distribución *ABABABCC*. Es la estrofa clásica para los poemas narrativos de carácter culto, para la épica (así, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla). Es estrofa solemne, de importante cadencia, con independencia en el recitado de cada una, cuando van encadenadas. El pareado final le da un pie conclusivo a cada una de estas, que debe marcarse en la recitación.

- La *silva*: Estrofa de número de versos variable, endecasílabos y heptasílabos, combinados y aconsonantados libremente, que permite un ritmo relativamente dinámico por la alternancia de metro, aunque frecuentemente contundente en su rima. La que se generaliza en la segunda mitad del Barroco es la silva de pareados, muchas veces con alternancia de metro. Así comienza *La vida es sueño*.



Para saber más. Isabel PARAÍSO (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.



TALLER DE
VERSO CLÁSICO

Del corral de comedias a la sala de clases: recitar e interpretar el teatro del Siglo de Oro

Cuarto curso de verano para profesores de Lenguaje y directores de teatro escolar

La *Comedia Nueva*

El teatro del Siglo de Oro español abarca tanto el Renacimiento como el Barroco, es decir, una primera etapa conocida como el *primer teatro del Siglo de Oro* o el *primer teatro clásico* y una segunda etapa identificada con la *Comedia Nueva*. Convencionalmente se suelen establecer los siglos XVI y XVII como el periodo cronológico en donde emerge, florece y se consolida este tipo de teatro.

Durante el Renacimiento el fenómeno teatral comenzará a tomar forma en la medida en que se conocerán cierta preceptivas teatrales ("Proemio" de Torres Naharro a su *Propalladia* en 1517; *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano de 1596) y algunos documentos lexicográficos en donde la palabra *teatro* recobrará la extensión conceptual que tenía en el teatro grecolatino, esto es, un lugar a donde el público asistía a contemplar un espectáculo. Asimismo, durante esta época se identificarán dos componentes del hecho teatral: el teatro como espectáculo y el teatro como texto literario, lo que, a su vez, configurará a dos tipos de destinatarios: el receptor-espectador y el receptor-lector.

Las manifestaciones teatrales renacentistas se caracterizaron por el didactismo (convirtiendo al teatro en una escuela de educación) y por la diversión, esparcimiento y placer que este producía en el espectador, hecho que incluso llevó a los moralistas a acusarlo de ser un lugar de perversión. Sin embargo, y a pesar de estos ataques, el teatro comienza un proceso de profesionalización que abarcó todos sus ámbitos: dramaturgos, escenógrafos, actores, etc., harán del teatro su *modus vivendi*.

En el siglo XVII, el término *comedia* toma tres acepciones: en primer lugar, como lo opuesto a la tragedia en sentido aristotélico; en segundo, como sinónimo de teatro de manera general; y en tercer lugar, como teatro nacional español. La gran comedia barroca alcanzará su máximo esplendor de la mano de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, entre otros muchos exponentes; pero será Lope el encargado de formular y consolidar las características básicas y determinantes del fenómeno dramático áureo.

En 1609 Lope de Vega publica su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, texto que actúa como un forzado manifiesto en la consolidación del teatro nacional español. Escrito en endecasílabos libres con estrofas que terminan en pareados, no es un poema erudito y didáctico, sino un texto en donde la ironía y el humor están sumamente presentes; tampoco constituye un texto inaugural, ni un *arte nuevo*, sino que es una suerte de estado de la cuestión de las prácticas teatrales concretas y del gusto y preferencias estéticas del público español, escrito luego de que Lope elaborara 483 comedias.

Las principales características de la Comedia Nueva son:

I. Mezcla de lo trágico y lo cómico:

Lope de Vega utiliza el vocablo *tragicomedia* para referirse a la mezcla de elementos cómicos y trágicos al interior de una misma obra. Así lo señala:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza
(vv. 174-180).

Sin embargo, dicha *mezcla* **no existe como tal** al interior de las obras, entendida como la coexistencia igualitaria de componentes cómicos y trágicos; lo que sucede en la práctica es que hay un ***predominio*** de lo trágico o de lo cómico en cada una de ellas, dado por el efecto estético global percibido por el espectador/lector, es decir, la compasión y el terror (catarsis trágica) o la risa (comedia).

II. Unidades dramáticas:

A pesar de la existencia de tres unidades dramáticas (de acción, de tiempo y de lugar), Lope solo mantiene la de acción, entendida esta como principio general que rige a cualquier otra acción secundaria presente en la obra; así, todos los elementos de la acción deben estar unitariamente integrados. De esta forma, cada obra dramática puede admitir dos o tres acciones siempre que todas se encaminen a un mismo objeto:

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.
No hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles
(vv. 181-189).

La única unidad tratada por Aristóteles fue la de acción, ya que tanto la de tiempo como la de espacio fueron elaboradas por los comentaristas del Estagirita en el Renacimiento. Por ejemplo, la de tiempo fue fijada en 24 horas por Agnolo Segni en su comentario a la *Poética* y *Retórica* de Aristóteles en 1524.

III. División del drama:

Cada comedia barroca se encuentra dividida en tres jornadas o actos. Esta tripartición suele relacionarse con la distribución en *exposición* (ocupa el principio de la primera jornada), *nudo* (ocupa el resto de la primera jornada, toda la segunda y la mayor parte de la tercera) y *desenlace* (ocupa la parte final de la tercera jornada).

Por su parte, la estructura interna de la comedia examina las acciones construidas según bloques de acción o cuadros, definidos como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados, de cierta unidad y delimitada generalmente por cambios métricos.

IV. Lenguaje y versificación:

Lope exige un lenguaje acorde a cada situación y personaje, hecho que implica la observación de dos elementos fundamentales: el decoro y la verosimilitud, aplicados a los personajes representativos de las obras dramáticas. Así lo señala Lope:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.

Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre,
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho
(vv. 268-283).

La Comedia Nueva incluye a seis personajes tipos que suponen cuatro niveles lingüísticos:

a) El del ***poderoso*** que utiliza un discurso elevado, retóricamente elaborado con un léxico culto.

b) El sentencioso del ***viejo*** o ***padre***.

c) El amoroso de los amantes (***galanes*** y ***damas***) que integra todas las modalidades del discurso amoroso áureo.

d) La agudeza jocosa del ***gracioso*** o la ***criada***.

V. Decoro y verosimilitud:

El teatro del siglo XVII plantea dos concepciones de decoro: el primero de ellos es el decoro moral que consiste en la prohibición de llevar a escena ciertos motivos. En segundo lugar, se encuentra el decoro dramático, el que se relaciona con la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel, es decir, su nivel social y jerarquía dramática (primer galán, rey, dama, etc.). En consecuencia, el mantenimiento del decoro se relaciona directamente con el concepto de verosimilitud. En palabras de Lope:

Guárdese de imposibles, porque es máxima
que sólo ha de imitar lo verosímil.
El lacayo no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras;
y de ninguna suerte la figura
se contradiga en lo que tiene dicho
(vv. 284-290).

VI. Temática:

El teatro barroco desarrolla una multiplicidad de temas que permiten reconstruir el panorama cultural del siglo XVII. La capacidad emotiva de temas tales como el amor, el honor y el poder eran muy queridos por el público del corral, ya que a través de ellos se accedía a la capacidad emotiva de ese público.

La temática y el tratamiento del *honor* es fundamental en el análisis del teatro barroco, dicha temática se presenta de diferente manera según el contexto dramático de los géneros en el que se inserte. Así, por ejemplo, en la comedia cómica es tratado de manera liviana y divertida, en cambio, en la comedia seria se lo identifica con una exigencia del estamento noble, que se ve obligado a vengar su honor en caso de perderlo. Lope en su *Arte nuevo* señala al respecto que:

> Los casos de la honra son mejores
> porque mueven con fuerza a toda gente,
> con ellos las acciones virtuosas,
> que la virtud es dondequiera amada,
> pues que vemos, si acaso un recitante
> hace un traidor, es tan odioso a todos
> que lo que va a comprar no se lo venden,
> y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
> y si es leal, le prestan y convidan,
> y hasta los principales le honran y aman,
> le buscan, le regalan y le aclaman
> (vv. 327-337).

El honor, por lo tanto, es un eficaz motivo de conflicto, pues manifiesta una constante tensión con otros elementos dominantes en la estructura dramática (amor, celos, lealtad, amistad, entre otros).

VII. Personajes:

El teatro español del siglo XVII está basado, sobre todo, en la acción; hecho que provoca que sus personajes se presenten como personajes-tipos, esto es, tipos dramáticos que siempre actúan de una forma más o menos similar. Asimismo, el carácter de cada uno de estos personajes es funcional, es decir, que no se define tanto por sus características internas, sino por su relación estructural con los otros personajes, y son estas relaciones las que mueven la acción a su desenlace natural.

La Comedia Nueva está constituida por **seis personajes básicos**:

- *Dama*: sus características básicas se relacionan con la hermosura y el buen linaje, es capaz de defender su amor y se entrega por completo a la pasión amorosa. En las comedias cómicas se destaca su capacidad de enredo y engaño.

- *Galán*: este personaje es valiente, audaz, generoso, constante, discreto, sacrificado, bello, entre otras características positivas. Junto a la dama son los encargados de desarrollar la acción amorosa; además, esta pareja protagonista presenta una caracterización ideal, que procede de la tradición literaria del amor cortés y de la lírica petrarquista. La función de la dama y el galán es intentar llevar a buen término su amor; sin embargo, este intento tendrá diferentes obstáculos que los amantes deberán sortear hasta llegar al feliz matrimonio o a un trágico final. Por otra parte, en algunas obras, la intriga amorosa será menos importante y el galán y la dama pasan a un segundo plano.

- *Poderoso*: personaje que manifiesta gran alcurnia y poder, está representado por duques, condes, príncipes, etc., se encarna generalmente como un galán que se opone al protagonista y se define por rasgos negativos tales como la soberbia, el abuso de poder, la injusticia y las pasiones desordenadas. Con sus acciones, determina el conflicto de la obra y produce el quiebre del orden social que debe ser restaurado mediante el castigo (es castigado por el rey o por el pueblo) o el arrepentimiento y rectificación final.

- *Viejo*: personaje prudente, caracterizado por el valor y el honor. Se desempeña, asimismo, como el padre de la dama y, por lo tanto, como el guardián del honor de la misma.

- *Gracioso*: tipo que suele ser un criado o un personaje socialmente inferior y subalterno al galán, al que acompaña. Entre sus funciones se encuentran la de ser ayudante tanto en la trama como en la intriga de la comedia, es confidente del galán, propone ideas para vencer los obstáculos que se les presentan a los amantes, entre otras. Además en él reside la función cómica de hacer reír al público a través de, por ejemplo, duplicar en ciertas ocasiones la acción principal, ya que suele hacer pareja con la criada, actuando como contraste paródico de las altas pasiones que mueven a los amantes y adaptándolas a un contexto burlesco y jocoso. El gracioso barroco posee mayor complejidad que sus predecesores renacentistas (el pastor bobo, por ejemplo), en la medida en que la comicidad que lo caracteriza se relaciona con lo ridículo, pero también con lo ingenioso: su humor suele ir de lo escatológico, pasando por el *turpitudo et deformitas*, al conceptismo complejo del Barroco. Es por ello que el gracioso

representa la mayor innovación de la comedia española y el tipo más complejo.

- *Criada*: personaje que comparte características con el gracioso, en la medida en que también lleva cabo diversas funciones como la de ser confidente y cómplice de la dama, actuar de intermediaria, a la vez que duplica la acción amorosa en compañía del gracioso con una finalidad cómica. Sin embargo, la criada es menos funcional que este a la trama, por lo que su peso dramático es menor.



Para saber más. Ignacio ARELLANO (1995). "Introducción: las coordenadas de la comedia nueva: textos y escenarios". En *Historia del teatro español del siglo XVII* (pp. 65-167). Madrid: Cátedra.

TALLER DE
VERSO CLÁSICO

Del corral de comedias a la sala de clases: recitar e interpretar el teatro del Siglo de Oro

Cuarto curso de verano para profesores de Lenguaje y directores de teatro escolar

Del Texto a la Representación

I. El *espectáculo global*: la fiesta teatral y el público

Las obras dramáticas del Siglo de Oro se escribían fundamentalmente para ser puestas en escena frente a un público espectador en distintos espacios de representación. Es por esto que el tipo de comunicación literaria que se establece entre el dramaturgo, el texto y sus receptores pertenece primeramente al ámbito del espectáculo, donde la dimensión verbal se articula con la oralidad de la actuación, la visualidad de la escenografía (decorado, vestuario y tramoya), la música y el gesto y el movimiento corporal de los actores. La lectura de las obras era una práctica poco común y se daba, por lo general, con bastante posterioridad a la composición y estreno de las piezas, ya que la impresión y publicación de las mismas se realizaba solo después de que estas se "gastaran" en las tablas. Todo esto, sin duda, influye y determina las formas de creación y construcción de los textos.

Bajo la concepción del teatro como espectáculo, las obras dramáticas del Siglo de Oro se inscribían en un esquema espectacular que conformaba una verdadera **fiesta**. El público pagaba su entrada no solamente para presenciar el montaje de una comedia, sino que además iba para ver otros diferentes espectáculos teatrales o parateatrales. De este modo, la fiesta teatral se llegó a configurar del siguiente modo (aunque con diversas variaciones):

Fiesta teatral del Siglo de Oro							
Danzas, música y canciones	Loa	Comedia: I Jornada	Entremés, baile o jácara	Comedia: II Jornada	Entremés, baile o jácara	Comedia: III Jornada	Mojiganga

Como se ve, este era un **espectáculo global** donde se representaban géneros dramáticos de mayor extensión (comedias) intercalados por otros géneros breves (loas, entremeses, mojigangas, etc.). La fiesta teatral duraba entre dos y tres horas, durante las cuales las compañías de actores debían mantener atento y entretenido a un público exigente.

Los dramaturgos escribían sus textos pensando en su representación inmediata. Así, los escritores vendían sus manuscritos a los llamados **autores de comedia**, es decir, lo que hoy en día entenderíamos como directores teatrales, quienes eran los encargados de organizar el espectáculo y dirigir a la **compañía de actores** que representaba las obras. Estos últimos poseían un alto grado de profesionalización, puesto que se dedicaban exclusivamente a la actividad teatral, llegando incluso a existir comediantes y actrices famosos y conocidos por toda la ciudad.

Se trata, como se ve, de un **circuito comercial** complejo: parte la obra dramática en la pluma y el papel del *ingenio* que la crea; pasa luego a manos de los "autores" que gestionan su representación y la compañía de actores que ensaya su montaje; llega después la obra a su publicitación a través de carteles que eran pegados por las calles de la ciudad con el título de las comedia y avisos a viva voz en lugares públicos realizados por pregoneros; tras lo cual, finalmente, la pieza dramática se escenificaba frente a un público que, pagando una entrada, veía y oía a los comediantes actuar los papeles de los personajes.

Este circuito era posible únicamente en la medida que existía un **público masivo** que ávidamente asistía a ver las comedias y, al mismo tiempo, estaba dispuesto a pagar por ellas, con lo que el teatro se convertía en un hecho comercial. Este conjunto colectivo de receptores lo conformaban personas provenientes de todos los estamentos sociales: al teatro asistía desde el pícaro y la fregadora de ropa, pasando por frailes y monjas, hasta la noble dama aristócrata y el rey, inclusive. En torno al teatro se congregaba toda la sociedad estamental española del siglo XVII. La heterogeneidad y pluralidad del público provocaba que el dramaturgo tuviera que construir una pieza compleja que pudiera comunicar y participar del horizonte de expectativas de cada uno de los distintos grupos sociales mediante un mensaje estratificado en diferentes niveles de sentido. De tal modo, las obras auriseculares tienden un arco literario que parte en la simpleza del chiste grosero y escatológico del gracioso y concluye en la compleja poesía culterana y conceptista repleta de figuras retóricas y mensajes filosóficos o teológicos.

En este sentido, la función del público es definitoria en la creación literaria y constituye uno de los aspectos más relevantes en la modernidad del teatro del Siglo de Oro. Lope de Vega, consciente de la importancia que tienen los espectadores en el espectáculo, escribe su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) precisamente para vindicar la inalienable preponderancia estructural que tenían los receptores, tanto en la construcción interna como externa de las obras de teatro. Sus versos hablan por sí mismos:

... cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.
(vv.40-41)

El público teatral es ese **vulgo** del que tanto habla Lope, cuyo **gusto estético** comienza a definir las formas de composición del arte, para de esa manera desplazar la centralidad que ocupaba la rígida tradición de la preceptiva literaria culta del Renacimiento.

Ahora bien, el teatro del Siglo de Oro se escenifica en distintos **espacios de representación**, que requieren a su vez diferentes tipos de textos y puestas en escena. **Tres son los básicos**:

1. **El corral** de comedias: eran los teatros comerciales donde podían asistir toda clase de espectadores con gran regularidad y cuya cartelera se renovaba permanentemente. Los géneros dramáticos que ahí se representaban eran tremendamente variados.

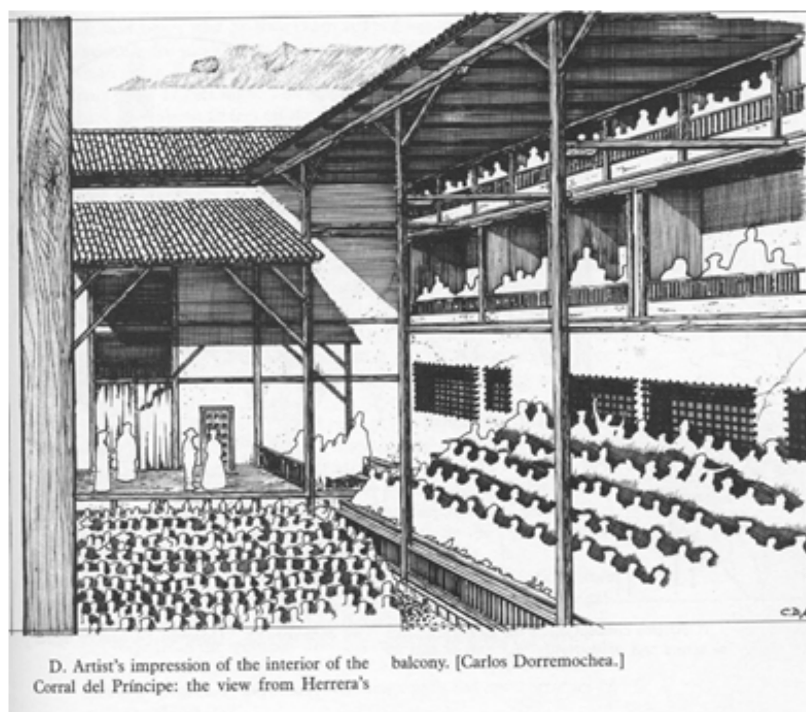
2. **La Corte**: en el espacio privilegiado del poder solo podían acceder la alta nobleza y la monarquía para ver obras con un desmesurado y derrochador aparato escénico. Eran salones y, posteriormente, coliseos radicalmente distintos a los corrales en su arquitectura y posibilidades teatrales.

3. **La calle y la plaza**: en el espacio público se representaban casi exclusivamente piezas de teatro religioso durante algunas fiestas del calendario litúrgico. Destacan aquí de modo preeminente los autos sacramentales montados para la fiesta del *Corpus Christi* en fastuosos y complicados carros alegóricos móviles.

Si bien Lope de Vega escribió obras destinadas para los tres espacios de representación, su éxito teatral se debe fundamentalmente a sus piezas de corral, donde se pueden incluir las obras que estudiaremos en este curso.

II. Espacios de representación: el corral de comedias

Durante la mayor parte del siglo XVI en España existía un teatro muy rudimentario que se representaba en lugares improvisados con una materialidad sumamente precaria. Se trataba, en su mayor parte, de compañías de actores itinerantes y ambulantes, poco profesionalizadas, que iban de pueblo en pueblo y ciudad en ciudad, mostrando un espectáculo básico y aún embrionario. Desde las décadas finales de 1500 y sobre todo desde comienzos del 1600, el teatro español adquiere un mayor desarrollo con el nacimiento de los primeros teatros estables que ocupaban un lugar fijo en las ciudades. Estos recintos teatrales fijos permitieron la escenificación permanente —y ya no solo ocasional— de obras dramáticas. A estos locales se les llamó **corrales** puesto que ocupaban los patios interiores de algunos edificios de las grandes urbes. La emergencia del corral supuso, por un lado, una mayor regularización económica y material del hecho teatral, y por otro lado, la posibilidad de conformar un mundo social y cultural que posibilitó la periodicidad del espectáculo.

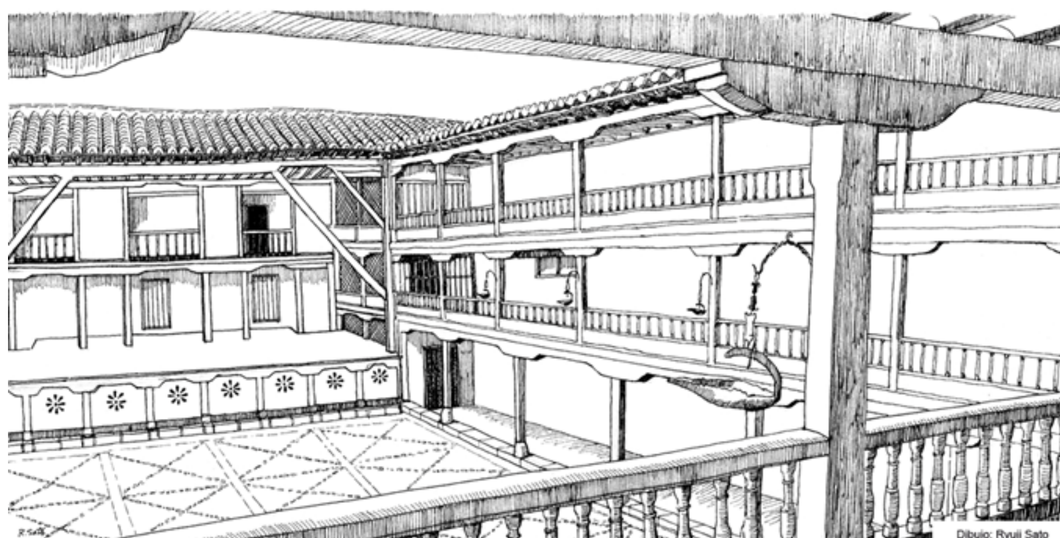


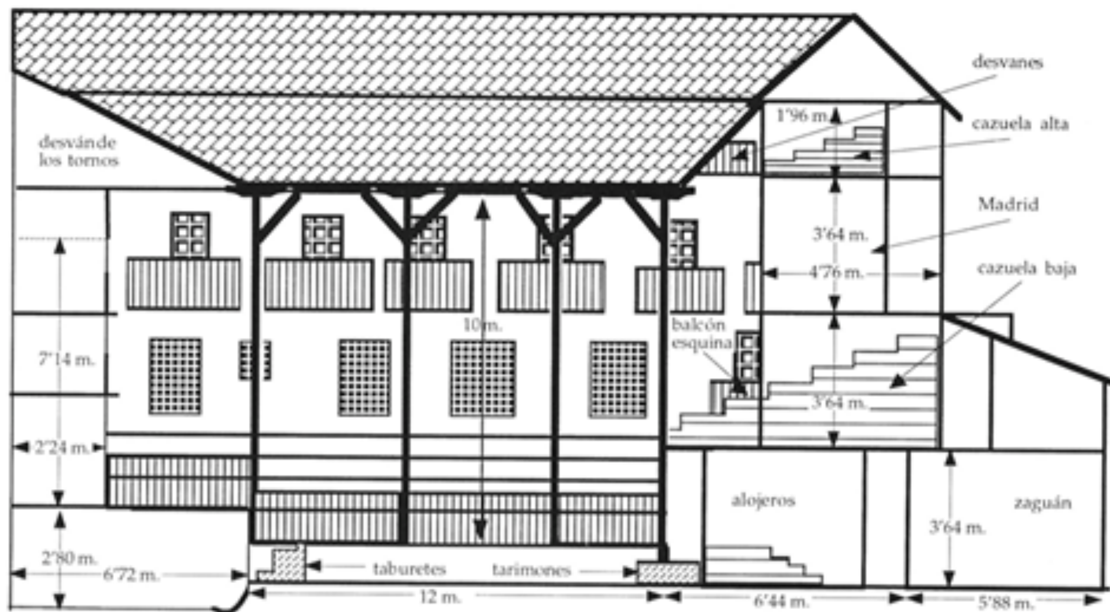
D. Artist's impression of the interior of the Corral del Príncipe: the view from Herrera's balcony. [Carlos Dorremochea.]

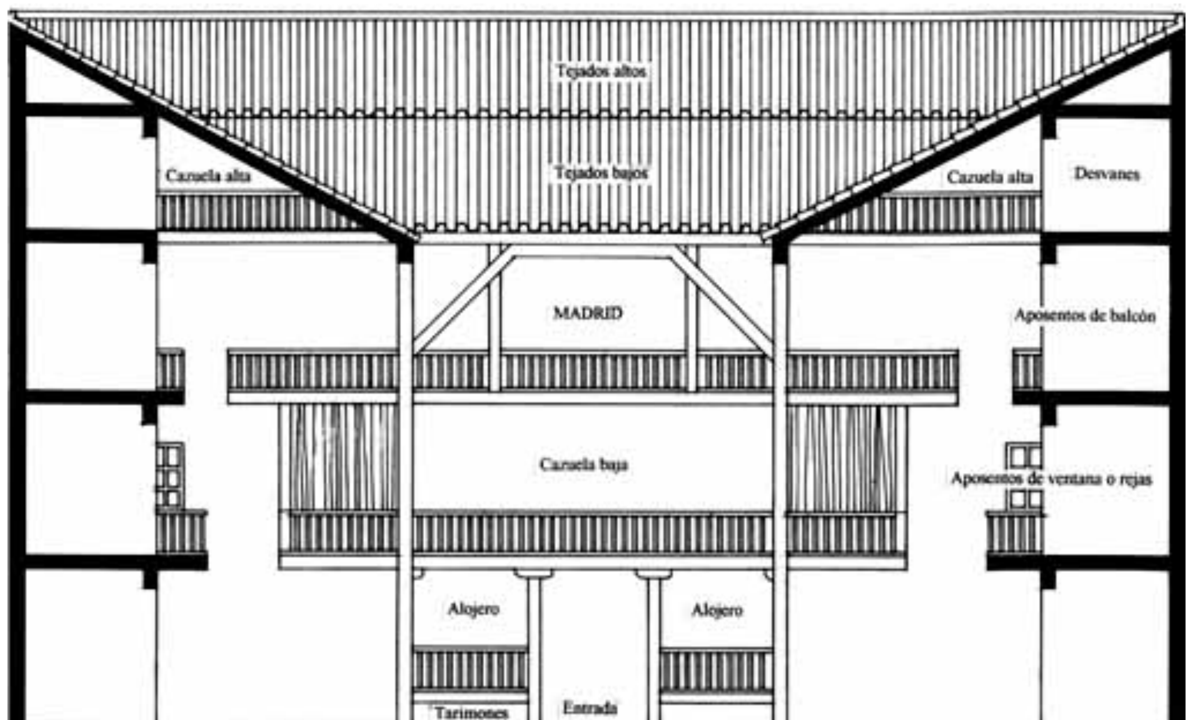
Existían varios corrales en ciudades como Madrid, Sevilla, Lisboa, Córdoba, Valencia, Zaragoza y Almagro, entre muchas otras. La fisionomía particular de cada uno variaba, pero en lo esencial su **arquitectura** era semejante. Eran recintos cuyo patio no estaba cerrado —aunque a veces, en verano, se ponía una lona para proteger a los espectadores—, con lo cual la situación al aire libre requería que las obras se representaran a plena luz del día, entre las 14:00 y 18:00 horas, variando en función de la estación del año. Al erigirse originariamente sobre edificios de

viviendas, los corrales contaban con **diferentes localidades**; aunque todos los estamentos sociales concurrían a ver las comedias, cada uno —según su condición— ocupaba un lugar específico del corral. "Juntos pero no revueltos", los heterogéneos espectadores se reunían en espacios fijados también por los precios de las entradas y la posibilidad de acceso que ello implicaba.

En el centro del corral estaba el **patio**, de piso plano, donde se ubicaban de pie los **mosqueteros**, es decir, el público masculino, plebeyo y popular, conocidos por su bullicio y ferocidad al momento de aplaudir o abuchear una obra. En los costados del patio estaban algunas **gradas** para sentarse, sobre las cuales se ubicaban en un segundo nivel de la arquitectura los **aposentos** laterales —donde se ubicaban las damas nobles—, la **cazuela** —donde se situaban las mujeres plebeyas— y la **tertulia** —que ocupaban los doctos e intelectuales—.



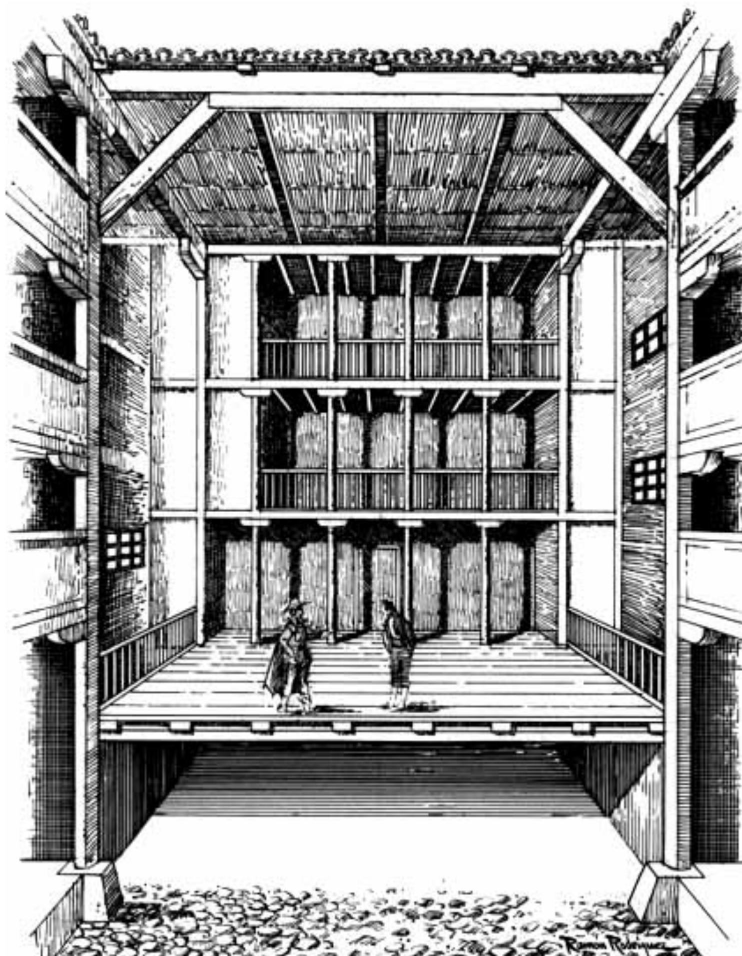


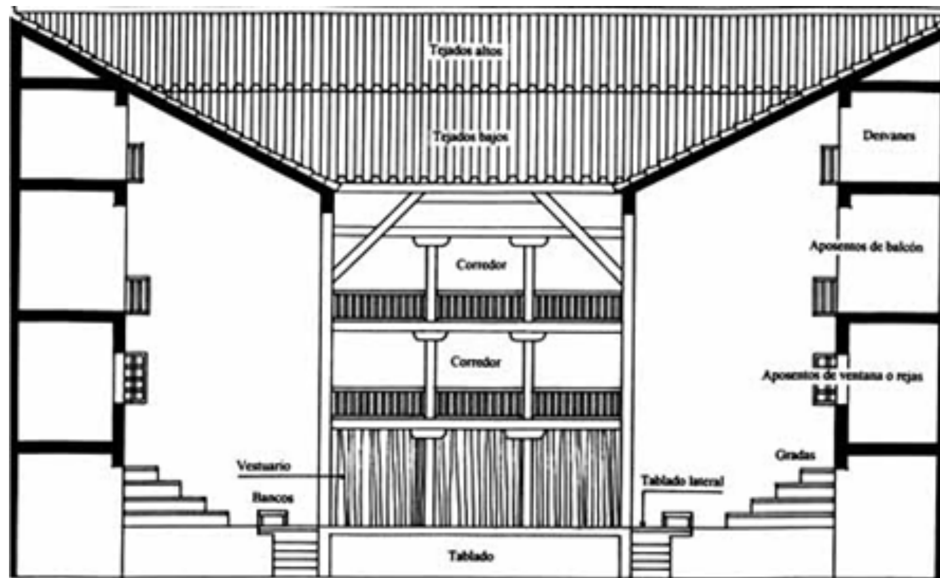


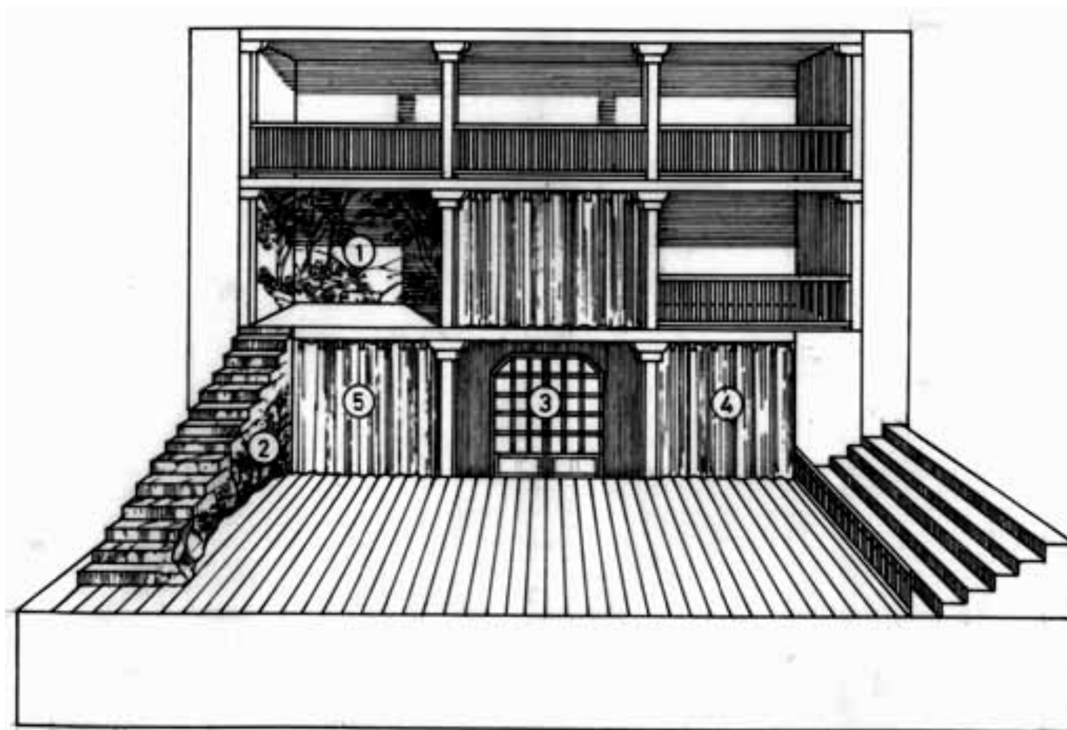
SECCION TRANSVERSAL DEL CORRAL DEL PRINCIPE

III. El escenario del corral

La aparición de los corrales urbanos trajo como consecuencia que el **escenario** se elevara por sobre el nivel del suelo, generando una mejor percepción visual y auditiva del espectáculo en el público. Esto además supuso la posibilidad de que hubiera un **foso** bajo el **tablado** que permitiera el uso de un **escotillón o trampilla**, es decir, un hueco oculto en las tablas desde donde podían aparecer o desaparecer actores. El escenario del Siglo de Oro poseía un **tejado**, pero carecía del arco del proscenio, telón de boca y bastidores. El tablado era una plataforma rodeada por el público desde dos lados laterales y uno frontal. El escenario contaba generalmente con tres niveles horizontales (tres pisos), llamados **corredores**, divididos a su vez por tres pilares verticales, lo cual daba como resultado **nueve huecos** cubiertos por **paños** (cortinas), que servían para diferentes juegos escénicos de aparición de personajes y fingimiento de espacios diversos. Sobre el techo podía haber algunas máquinas para elevar a los actores, como el **pescante**.




Tejados altos
Tejados bajos
Desvanes
Corredor
Aposentos de balcón
Corredor
Aposentos de ventana o rejas
Gradas
Vestuario
Bancos
Tablado lateral
Tablado


1
5
3
4
2

IV. La puesta en escena

En términos generales, el teatro de corral poseía una **escasa escenografía**, aunque esto no debe entenderse como ausencia absoluta de la misma, ya que existían diversas tramoyas como los ya mencionados escotillón y pescante. Si bien se recurría con regularidad a las ***apariencias*** —nombre que se le daba a la tramoya y aparato escénico en el siglo XVII—, el teatro de corral es fundamentalmente un **teatro de la palabra poética**; es a través de la palabra que se crea la ficción teatral, y su papel predominante se relaciona con los aspectos métricos de este tipo de obras. En este sentido, es crucial entender la **relación entre el texto y su puesta en escena.**

4.1 Didascalias

Lo primero que hay que considerar es que en el teatro la virtualidad del texto dramático se actualiza en la puesta en escena del espectáculo, es decir, se pasa de un sistema de signos verbal y escrito a la convergencia de distintos sistemas de signos verbales y no verbales —visual, oral, corporal, musical, etc.—. Para dirigir y orientar este tránsito, el texto literario posee dos tipos de referencias que definen su escenificación:

1. **Didascalias o acotaciones explícitas**: son indicaciones paratextuales para la escenificación que no forman parte del diálogo ni de las locuciones de los personajes. En el teatro de corral son más bien escasas.

2. **Didascalias o acotaciones implícitas:** son indicaciones textuales que para la escenificación que están inscritas en las locuciones o diálogos de los personajes. En el teatro de corral son abundantes y su detección por parte del lector o actor es esencial para poner en escena de una manera más acabada la obra o para comprender el sentido de la misma.

Los dos tipos de didascalias pueden referirse a **distintas dimensiones** de la puesta en escena:

1. Indicaciones de **entrada y salida** de personajes de la escena. A veces, la entrada y salida de personajes no se explicita puesto que se sobreentiende por sus locuciones, siendo aquellas salidas o entradas didascalias implícitas. Puede suceder incluso, aunque esto ocurre con muy poca frecuencia, que las entradas y salidas quedan con un alto grado de indeterminación, quedando a criterio del director teatral o intérprete su realización escénica.

2. Indicaciones breves de **acción** en escena o fuera de ella. Es recurrente que las didascalias de acción estén implícitas en los diálogos de los personajes, siendo labor del lector/actor su detección y posterior interpretación.
3. Indicación de situaciones comunicativas diferentes al diálogo: **apartes**, **monólogos** y **soliloquios**. En algunas ediciones se señalan explícitamente los apartes y monólogos, pero en otras quedan implícitos.
4. Indicaciones de **vestuario**.
5. Indicaciones de **elementos escenográficos**.
6. Indicación de **tonos de voz**. La mayoría de las veces, los cambios tonales están implícitos en los diálogos por el discurso directo.

Por cierto que en el caso de las acotaciones pueden coexistir distintos tipos de indicaciones, llegando a ser más o menos complejas las instrucciones.

La puesta en escena del teatro del Siglo de Oro **no es realista**, sino c**onvencional**, es decir, responde a unos códigos más o menos estables que dominan tanto los dramaturgos como los espectadores. Por ejemplo, el vestuario *de noche* o *de camino* se reiteraba y no era necesario especificar en la acotación las precisiones de las vestimentas. Estos códigos convencionales pueden tener un valor o bien referencial, o bien simbólico y temático. En cualquiera de los dos casos, el funcionamiento de los elementos escénicos es **sinecdótico**, esto es, se exhibe una parte que representa la totalidad, de manera que la exhibición de una rama supone la referencia a un bosque entero, o la aparición de una ventana remite a una casa completa.

4.2 Tipos de espacios

La espacialidad es una condición *sine qua non* del teatro, y en el paso del texto a la representación se generan distintos tipos de espacios pertenecientes a distintos niveles del espectáculo:

1. **Espacio dramático:** es el espacio de la ficción, el espacio *significado* o representado en el texto escrito y que mediante las palabras de los actores se comunica al público. La Comedia Nueva tiene un conjunto de espacios codificados, algunos exteriores y otros interiores: el jardín, la calle, el balcón, la plaza, los caminos, la Corte, las villas y ciudades —reales o ficticias—.

2. **Espacio escénico**: es la realización material del espacio dramático en el escenario, es por tanto un espacio *significante* a través del cual se hace sensible y perceptible la ficción de la obra a los espectadores. Es también el espacio de la escenificación material construido por la actuación de los actores concretos, el decorado visual, el vestuario y las tramoyas. El espacio

escénico presupone la ilusión de la representación literaria que los espectadores aceptan. Además, varía en cada montaje particular de la obra, de manera que el espacio escénico del estreno de una comedia en un corral español del siglo XVII es muy distinto al espacio escénico de un montaje de la misma pieza en la actualidad en un teatro contemporáneo.

3. **Espacio teatral:** es el espacio material, social y cultural que constituye el recinto teatral en su conjunto, es decir, tanto el lugar ocupado por el público espectador como el espacio escénico del tablado y el espacio dramático de la ficción. En otras palabras, el espacio teatral es el corral en su totalidad. Al empezar la obra, por un acuerdo tácito entre los comediantes y los espectadores, el espacio teatral que comparten todos se divide en dos para que comience la ilusión del teatro con la autonomía y especificidad que adquiere el espacio escénico que finalmente permite la conformación del espacio dramático.

4.3 Ticoscopia y decorado verbal

Como consecuencia de la referida escasez escenográfica, la palabra poética asume un rol preponderante en la puesta en escena del teatro áureo: por una parte, suple las carencias del decorado material, y por otro lado, permite representar fenómenos que —dada la naturaleza misma del teatro— serían simplemente imposibles de escenificar. En este sentido, son esenciales en el teatro del Siglo de Oro **dos recursos literarios y mecanismo teatrales**: la ticoscopia y el decorado verbal.

1. **Ticoscopia**: consiste en figurar verbalmente espacios o acciones que no están en el espacio escénico del tablado y, a veces, tampoco se hallan en el espacio dramático. La ticoscopia nace de la necesidad de superar los límites de la realidad espacial y temporal de la escena y tiene diferentes formas de realización, las cuales siempre se articulan narrativamente mediante un doble eje de presencia-ausencia y dentro-fuera. Así, la ticoscopia puede darse de las siguientes maneras:

    1.1 **Relato ticoscópico:** la **narración de acciones** sucedidas con anterioridad (**pasado**) o posterioridad (**futuro**) al presente de la enunciación dramática, o también el relato de acciones que suceden en el presente de la enunciación pero en un plano simultáneo (**simultaneidad** presente) al de la escena pero fuera de ella. Esta forma de ticoscopia es ampliamente usada en el teatro del Siglo de Oro, ya sea para presentar el conflicto central de la acción —lo que generalmente se hace al comienzo de la primera jornada, a través de

las **relaciones** (relatos) de hechos pasados, que usan el romance como forma métrica predilecta—, o para adelantar acciones mediante visiones, sueños o agüeros. También sirve para escenas de compleja o imposible escenificación, como batallas bélicas o naufragios, que suceden simultáneamente al presente dramático.

1.2 **Descripción ticoscópica:** es la **descripción de espacios** que están fuera del tablado, con lo cual se amplía el espacio dramático más allá del espacio escénico.

Muy frecuentemente relato y descripción ticoscópicas van **unidos** en los parlamentos de los personajes, llegando muchas veces a ser **indisociables**, aunque suele haber el predominio de uno u otro elemento (relato de acciones o descripción de espacios). Un componente esencial de la ticoscopia es la **deixis**, esto es, aquellas marcas lingüísticas que refieren **tiempo** (*ahora*, *hoy*, *ayer*, *mañana*, etc.), **lugar** (*aquí*, *ahí*, *allí*, etc.) y **persona** (pronombres nominales). La ticoscopia se funda precisamente en un **uso deíctico** que prescinde del "yo, aquí, ahora", remitiendo a un "allá". La ticoscopia, por último, aunque es un recurso eminentemente verbal y narrativo, puede ir acompañado de gestos y movimientos corporales que la hagan más efectiva (señalar con el dedo, miradas fuera del escenario, etc.).

2. **Decorado verbal:** es la **descripción de elementos espacio-temporales y objetos** que no tienen concreción en el espacio escénico pero sí en el espacio dramático del presente de la enunciación. Sirve para enriquecer el espacio dramático a través de la palabra, habida cuenta de la dificultad o imposibilidad de representar materialmente esos elementos en la escena. El decorado verbal puede referir a objetos, paisajes o bien tiempos naturales (la noche, el día, el atardecer, el amanecer, etc.) que el espectador debe imaginar ver físicamente en la escena. Apela, de esta manera, a la imaginación del receptor y se ancla en la capacidad poética del dramaturgo por crear un **espacio invisible**. El decorado verbal, pues, se sirve de una deixis del «aquí, ahora» pero sin un correlato visual-material ni escenográfico.

Tanto la ticoscopia como el decorado verbal participan de la **mostración en *phantasma***, donde es la palabra del verso la que construye la fantasía y la ilusión de la ficción. La mostración en *phantasma* se opone a la **mostración *ad oculos***, donde la escenificación material realiza físicamente la virtualidad del texto que reside en las didascalias. Ahora bien, no siempre se puede dilucidar si en el texto dramático estamos ante la mostración *ad oculos* o en *phantasma*, pues esto muchas veces depende de cómo se detecten, interpretan o elijan las didascalias explícitas y,

sobre todo, las implícitas. En otras palabras, no siempre es absoluta la certeza de si un elemento que está en el texto tiene o no una concreción material en el escenario, lo que por otra parte da un margen para la interpretación de los directores teatrales y las compañías cuando llevan a escena la obra.



Para saber más. Ignacio ARELLANO (1995). "Introducción: las coordenadas de la comedia nueva: textos y escenarios". En *Historia del teatro español del siglo XVII* (pp. 65-167). Madrid: Cátedra.

TALLER DE
VERSO CLÁSICO

GLOSARIO

- ***Anáfora:*** figura retórica consistente en una repetición de palabras al principio del verso o periodo, bien de forma continua bien de forma discontinua. Como todas las figuras de repetición, incide directamente en la recitación, generalmente imprimiendo un ritmo marcado y énfasis, a veces produciendo *gradaciones*.

RODRIGO **Fabia, que** puede transponer un monte;
Fabia, que puede detener un río,
y en los negros ministros de Aqueronte
tiene, como en vasallos, señorío;
Fabia, que deste mar, deste horizonte,
al abrasado clima, al Norte frío

(*El caballero de Olmedo*, vv. 2320-2325)

- ***Acción:*** línea de desarrollo argumental. En las comedias áureas podemos encontrar más de una: acción principal, secundaria, terciaria. En *La vida es sueño*, por ejemplo, se descubren claramente dos acciones, la acción principal es la historia relacionada con el conflicto de Segismundo (poder, destino), la acción secundaria resulta de las consecuencias del conflicto de Rosaura (amor, honor).

- ***Acto (o jornada)***: cada una de las partes principales en que se divide una obra o un espectáculo teatral. El acto puede constar de uno o varios ***cuadros***, que a su vez están integrados por una o más ***escenas***. A lo largo de la historia del teatro, las obras dramáticas han sido divididas, usualmente, en dos, tres, o cinco actos. En el teatro del Siglo de Oro, los actos son denominados jornadas.

- ***Acotación:*** indicación paratextual que indica la salida y la entrada de un personaje. Eventualmente también señala detalles como la vestimenta de los personajes. En las colecciones de comedias del Siglo de Oro era común que las acotaciones fueran puestas por los impresores. A veces las acotaciones entregan informaciones adicionales, como la hora del día en que se desarrolla la escena. Si dice por ejemplo «Salen Teodoro, con una capa guarnecida de noche, y Tristán» (*El perro del hortelano*, acotación inicial), significa que sale vestido en traje de noche y, por consiguiente, nos enteramos de antemano que se trata de una escena nocturna.

- ***Acotación implícita (o didascalia)***: indicaciones no expresadas de forma literal sobre acciones corporales que deben ejecutar los actores sobre el escenario. No es un paratexto que precede a una escena; sino que estas acotaciones se hallan de manera tácita en los mismos parlamentos.

INÉS [...] ¿Qué hay aquí?
FABIA Polvos de dientes, jabones
de manos, pastillas, cosas
curiosas y provechosas.
INÉS ¿Y esto?

FABIA Algunas oraciones.
¡Qué no me deben a mí
las ánimas!
INÉS Un papel
hay aquí. [...]
(*El caballero de Olmedo*, vv. 362b-369a)

Aquí la acotación implícita indica que Inés está revisando el canasto de Fabia. Cuando dice «Un papel / hay aquí», sabemos que la actriz debía sacar un papel del canasto y mostrarlo al público.

- ***Anfibología***: figura retórica de sentencia en que una palabra o expresión adquiere dos significados distintos, produciendo una ambigüedad de manera deliberada. Se trata de un juego con los referentes del discurso. El tipo de anfibología más común en Lope y en general en el teatro barroco es el **engaño con verdad.** El público conoce los referentes pero no así todos los personajes de la escena.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma mismo os quiero.
(Garcilaso de la Vega, Soneto V: *Escrito está en mi alma...*, vv. 9-11)

En este soneto de Garcilaso, la palabra hábito del último verso del primer terceto está actualizando, al tiempo, los significados de 'prenda de vestir' y 'costumbre'. Cuando en el teatro se relaciona con el doble sentido, sobre todo si tiene fines cómicos, en la declamación tendremos que utilizar las entonaciones naturales de la ironía y los juegos de palabras.

- ***Antítesis***: figura de pensamiento o sentencia que hace referencia a la oposición de dos términos o conceptos.

Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes.
(Garcilaso de la Vega, Soneto X: *Oh dulces prendas...*, vv. 9-11)

En este terceto hay una clara oposición entre bien / mal, que estructura el soneto completo en torno a otra antítesis: pasado / presente.

- ***Aparte:*** recurso dramático que utilizan los personajes para hablar consigo mismos e informar al espectador sobre sus sentimientos e intenciones. El resto de los personajes en escena no pueden oírlos (porque en la ficción teatral no es un texto dicho, sino pensado). En el ejemplo, Serafina habla para sí (y para el público, claro) reflexionando sobre las palabras de Procia.

PORCIA Y tanto, que te prometo

que por muerto le ha tenido
gran rato dentro del pecho
SERAFINA (Y es verdad, todo mi mal
fue que le tuve por muerto)

(*El pintor de su deshonra*, vv. 654-658)

- ***Apóstrofe***: figura retórica en el cual el locutor interpela a algún personaje, figura mitológica o concepto.

ALONSO Cobarde amor, ¿qué aguardas
cuando respetos miras?

(*El caballero de Olmedo*, vv. 1656-1657)

- ***Autos sacramentales***: es una modalidad breve muy específica, en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía, aunque secundariamente acoge otros aspectos de lo religioso, en el contexto de las fiestas del Corpus Christi.

- ***Baile***: (baile entremesado o entremés cantado). Pieza breve sostenida sobre la música, el canto y el baile, de menor extensión que el entremés, y con menor parte dialogada que cantada, reduciendo al máximo la parte argumental, muy parecida a la del ***entremés***.

- ***Bimembración***: figura retórica ligada a la estructura sintáctica. Una forma de bimembración muy efectista en cuanto al ritmo del texto dramático es cuando el verso, estructuralmente, se divide en dos, lo que ayuda a dar un efecto intensidad. Si cada miembro corresponde a la intervención de un personaje hablamos de hemisticomitia; al respecto consulte la escena seleccionada de *El pintor de su deshonra* en la antología dramática.

FABIA Él te sirve, tú le estimas;
él te adora, tú le has muerto;
él te escribe, tú respondes

(*El caballero de Olmedo*, vv. 839-841)

- ***Comedia***: durante el siglo XVII, el término *comedia* toma tres acepciones: en primer lugar, como lo opuesto a la tragedia en sentido aristotélico; en segundo, como sinónimo de teatro de manera general; y, en tercer lugar, como teatro nacional español.

- ***Conflicto:*** confrontación que se produce entre dos o más personajes por voluntades o intereses contrapuestos. El conflicto o ***nudo*** se desarrolla a lo largo de la acción dramática; concretamente, en la Comedia Nueva se estableció el progreso del conflicto en tres momentos: presentación, desarrollo y desenlace; los que suelen coincidir con cada acto de la comedia.

- ***Cuadro:*** Ver **Escena.**

- ***Dialefa***: ruptura de la sinalefa, esto es, la pronunciación en dos sílabas diferenciadas de las vocales finales e iniciales en dos palabras consecutivas. En ocasiones, por cuestiones de ritmo acentual, énfasis o por simple cómputo silábico, no se produce la sinalefa, con lo que en la recitación debemos marcar en estos casos dos sílabas diferentes.

FERNANDO Yo / hago diferente mi conceto
(*El caballero de Olmedo*, v. 1371)

- ***Decorado verbal***: indicaciones dentro del lenguaje que sirve para que el público pueda imaginarse alguna característica del espacio dramático o de la ficción.

REBOLLEDO ¿Es aquella Zalamea?
CHISPA Dígalo su campanario
(*El alcalde de Zalamea*, vv. 119-120)

En este ejemplo el espectador, aun sin estar representado en la escenografía el campanario, debe entender que se encuentra allí y que están próximos a Zalamea (el campanario de aquel lugar era un lugar reconocidísimo en el imaginario).

- ***Decoro***: este concepto es entendido de acuerdo a dos concepciones: el decoro moral y el decoro dramático. El primero consiste en la prohibición de llevar a escena ciertos motivos; y el segundo, se relaciona con la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel, es decir, su nivel social y jerarquía dramática (primer galán, rey, dama, etc.).

- ***Diéresis***: separación, a efectos métricos, de las vocales que forman un diptongo, que pasa a pronunciarse como dos sílabas diferenciadas. Suele indicarse en los textos del Siglo de Oro con el signo de *diéresis* (¨).

Prisión del nácar era articulado
de mi firmeza un émulo luciente,
un dïamante, ingenïosamente [un/di/a/man/tein/ge/ni/o/sa/men/te//]
en oro también él aprisionado.
(Luis de Góngora, *De una dama que, quitándose una sortija…*, vv. 1-4)

- ***Encabalgamiento***: fenómeno métrico que se produce entre dos o más versos cuando no coincide la estructura versal con la estructura sintáctica, gramatical o de sentido; se da en general cuando no hay pausa versal al final de verso.

ALONSO que con saber que **son falsas**
todas estas cosas, tengo ↩
tan perdida la esperanza, ↩
que no me aliento a vivir.
(*El caballero de Olmedo*, vv. 1787-1790)

- ***Engaño con verdad***: ver ***Anfibología***.

- ***Entremés***: composición dramática breve representada entre los actos de la comedia principal, cuyo motivo estructural básico es la burla y el engaño de unos personajes a otros. Los personajes-tipo del entremés son la mujer, el sacristán, el estudiante, el vejete, el alcalde/bobo; el alguacil, el médico, entre otros muchos.

- ***Enredo***: es una forma de construcción de la acción que genera una confusión de hechos, personas o intenciones que padecen los personajes durante el desarrollo de la acción dramática. El público participa del enredo desde una posición de comodidad y goce estético, ya que debe estar enterado de la realidad que los personajes desconocen. El enredo, si bien puede irse complicando durante la acción, debe quedar solucionado en algún punto de la trama; no necesariamente al final de la comedia.

  El enredo se puede generar de manera fortuita, o bien puede ser promovido por algunos personajes como estrategia para llevar a cabo sus objetivos.

- ***Escena***: secuencia de acción dramática marcada por la entrada o salida de un personaje. Se distingue del **cuadro** porque en este el escenario queda vacío; es decir, salen todos los personajes de la escena y entran otros personajes. El cuadro le resulta útil también al dramaturgo para cambiar de espacio dramático. Estos cambios de espacios son más raros en las escenas, pero pueden aparecer algunos casos excepcionales en algunas obras.

- ***Espacio dramático***: es el espacio de la ficción, el espacio *significado* o representado en el texto escrito y que mediante las palabras de los actores se comunica al público. La Comedia Nueva tiene un conjunto de espacios codificados, algunos exteriores y otros interiores: el jardín, la calle, el balcón, la plaza, los caminos, la corte, las villas y ciudades -reales o ficticias-.

- ***Epanadiplosis***: figura de repetición que consiste en reiterar una palabra o grupo de palabras al principio y a final de un verso, estrofa o periodo. Como todas las figuras de repetición, incide directamente en la recitación, en este caso, generalmente, creando un efecto envolvente, a veces simétrico, muchas veces conclusivo.

ROSAURA Mal Polonia, recibes,
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas;
y apenas llega, cuando llega a penas...
(*La vida es sueño*, vv. 17-20)

En este caso la repetición también juega con la figura retórica del *calambur*.

- ***Epífora***: repetición de una o varias palabras al final de los versos o del periodo. Es lo contrario que la *anáfora*. Como todas las figuras de repetición, inciden directamente en la recitación.

CONDEST. que me ha pedido, señor,

que dos días se detenga
vuestra alteza.
REY Cuando venga
pienso que será mejor.

CONDEST. Haga este gusto a Medina
vuestra alteza.
REY Por vos, sea, [...]

CONDEST. Con razón le favorece
vuestra alteza. [...]

(*El caballero de Olmedo*, vv. 2086-2104)

- ***Espacio escénico***: es la realización material del espacio dramático en el escenario, es por tanto un espacio *significante* a través del cual se hace sensible y perceptible la ficción de la obra a los espectadores. Es también el espacio de la escenificación material construido por la actuación de los actores concretos, el decorado visual, el vestuario y las tramoyas. El espacio escénico presupone la ilusión de la representación literaria que los espectadores aceptan.

- ***Espacio teatral***: es el espacio material, social y cultural que constituye el recinto teatral en su conjunto, es decir, tanto el lugar ocupado por el público espectador como el espacio escénico del tablado y el espacio dramático de la ficción. En otras palabras, el espacio teatral es el corral en su totalidad. Al empezar la obra, por un acuerdo tácito entre los comediantes y los espectadores, el espacio teatral que comparten todos se divide en dos para que comience la ilusión del teatro con la autonomía y especificidad que adquiere el espacio escénico que finalmente permite la conformación del espacio dramático.

- ***Estribo:*** como elemento estrófico, el estribo, de donde deriva la palabra *estribillo*, es el cantar a partir del que deriva la ***glosa***, que contiene el asunto en que *estriba* la composición. Las dos glosas contenidas en *El caballero de Olmedo* son glosas con estribo, ya que en ambos casos cada estrofa de la glosa acaba con un verso del estribo, que funciona, aunque alternante, a manera de estribillo y remate. En líneas generales, en la poesía del Siglo de Oro, se considera estribo como estribillo o estrofa inicial o final de la composición (cabeza o remate).

- ***Glosa***: la glosa (en general, *comentario* o *explicación*) como poema o forma estrófica es una composición de extensión variable que consta de *a)* un cantar inicial, una poesía breve y *b)* la glosa propiamente dicha. Desde la poesía de Cancionero (siglo XV) al Barroco, lo propio es que la glosa se compusiera de tantas estrofas como versos tenía el cantar inicial, de manera que cada estrofa de la glosa remataba alternativamente con un verso de aquel. En la recitación, debería marcarse de alguna manera el verso de remate de cada estrofa. No hay que olvidar que la glosa es un ejercicio retórico, literario, y por tanto goza de una afectación mayor que los naturales diálogos entre los personajes.

- ***Gradación:*** figura retórica de repetición, en la que va aumentando o descendiendo la tensión de forma gradual, hasta alcanzar un clímax o anticlímax.

> no solo en plata o vïola troncada
> se vuelva, mas tú y ello juntamente
> *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*
> (Luis de Góngora, *Mientras por competir*... vv. 12-14)

- ***Intertextualidad***: relación existente entre dos o más textos. En el caso de un texto literario, se trata de el tipo de vínculo que establece el texto con su tradición. Por ejemplo, los dos sonetos contenidos en la antología de Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora (poemas 2 y 3) establecen una relación intertextual, ya que el segundo (hipertexto) es una imitación consciente del primero (hipotexto).

- ***Jácara***: composición dramática breve que podía representarse entre el primer y el segundo acto o entre el segundo y el tercero de la comedia principal. La jácara incluía baile y música, protagonizada por jaques, con una acción desarrollada en los círculos del hampa y que ofrece una visión degradada y antiheroica del mundo, diferente a la presentada en la comedia.

- ***Loa***: composición dramática breve que sirve de apertura de la representación, que trata de atraer la atención del público y, en segundo término, presentar a la compañía y elogiar la ciudad/mecenas/corte, etc. Heredera de la convención prologal, se desprende de la obra larga para convertirse en un género independiente y separable de la comedia, a veces dialogada (*loa entremesada*).

- ***Metáfora***: tropo en que se produce una identificación entre un término real (*tenor*) con uno imaginario (*fundamento*) a partir de algún criterio de semejanza que el poeta establece entre ellos (*vehículo*).

> coged de vuestra alegre primavera
> el dulce fruto, antes que el tiempo airado
> cubra de nieve la hermosa cumbre.
> (Garcilaso de la Vega, Soneto XXIII: *En tanto que de rosa*..., vv. 9-11)

Aquí se produce una metáfora pura entre "hermosa cumbre" (término imagen) y "cabeza" (término real) por su posición en la montaña/cuerpo (vehículo) y "nieve" (término imagen) y "canas" (término real) a partir de la analogía cromática (vehículo).

- ***Mojiganga***: composición dramática breve, fiesta pública, más apta para la plaza, en que varios personajes disfrazados, especialmente de figuras de animales, danzan en una pieza grotesca y ridícula relacionada directamente con la fiesta del Carnaval. Solía representarse al final de la representación.

- ***Monólogo***: ver ***Soliloquio***.

- ***Rima asonante (o parcial)***: reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de solo los fonemas vocálicos a partir de la última vocal acentuada.

En una rama más alta,	-
viera a estar una infantina;	8a
cabellos de su cabeza	-
todo el roble cobrían.	8a

(Romance de *La infantina*)

- ***Rima consonante (o total)***: reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada.

PRÍNCIPE	¿Has visto, Celio, en tu vida	8a
	plática más bien cortada?	8b
CELIO	Si tan en sí está turbada,	8b
	¿Cómo estará prevenida?	8a

(*El pintor de su deshonra*, vv. 812-815)

- ***Rima oxítona (o aguda)***: es la rima que se da entre versos que finalizan en palabra aguda o bien repitiéndose todos los sonidos a partir de esa última vocal acentuada (rima consonante) o bien repitiéndose solo el sonido vocálico agudo (rima asonante). A efectos métricos, lo que debemos tener en cuenta es que los versos oxítonos suman una sílaba al cómputo silábico por esta terminación aguda.

—La bella mal maridada,	
de las lindas que yo vi,	(+1)
véote tan triste, enojada,	
la verdad dila tú a mí.	(+1)

(Romance de *La bella malmaridada*)

- ***Réplica***: enunciado de extensión variable que un personaje dice para otro, en general en el transcurso de un intercambio, al que el siguiente personaje le da la *contrarréplica*. En lenguaje actoral se llama *dar la réplica* o *dar el pie* a decir la última frase de su diálogo. Lo interesante para la recitación del teatro clásico es que réplicas y contrarréplicas (en general, diferentes intervenciones de diferentes personajes) pueden compartir un mismo verso.

- ***Soliloquio:*** reflexión que hace un personaje para sí mismo. Es un pensamiento que, en virtud de la representación escénica, es pronunciado en voz alta. Sin embargo, se trata de una acción intelectual interior y de carácter privado, que no es oído por ningún otro personaje (salvo algunas excepciones). Debemos distinguir soliloquio y **monólogo.** Este es un parlamento extenso de un solo locutor, pero donde los demás personajes están oyendo e interactuando.

- ***Sinalefa***: licencia poética que se da entre palabras consecutivas cuando la primera de ellas termina en vocal y la siguiente comienza por vocal, pronunciando estas sílabas como una sola a efectos métricos y fonéticos.

Dichoso aquel que en un comprado prado
Di/cho/soa/quel/queen/un/com/pra/do/pra/do//
(Lope de Vega, *Dicho aquel que*..., v. 1)

- ***Sinéresis***: fusión, a efectos métricos, de las vocales que forman un hiato, que pasa a pronunciarse como una sola sílaba.

ALONSO [*Lea*] «Po**neos** esa banda al cuello.
(*El caballero de Olmedo*, v. 1734)

- ***Ticoscopia (o teicoscopia):*** consiste en figurar verbalmente espacios o acciones que no están en el espacio escénico del tablado y, a veces, tampoco se hallan en el espacio dramático. La ticoscopia nace de la necesidad de superar los límites de la realidad espacial y temporal de la escena y tiene diferentes formas de realización, las cuales siempre se articulan narrativamente mediante un doble eje de presencia-ausencia y dentro-fuera.

VOZ 1.º Cayó don Rodrigo
ALONSO ¡Afuera!
VOZ 2.º ¡Que gallardo, que animoso
Don Alonso le socorre!
VOZ 1.º Ya se apea don Alonso
VOZ 2.º ¡Que valientes cuchilladas!
VOZ 1º Hizo pedazos al toro
(*El caballero de Olmedo*, vv. 2014 – 2019)

